

PATAGONIA Y FUNDACIÓN

En su **Crónica de la colonia galesa de la Patagonia** (Alfonsina), el reverendo Abraham Mathews cuenta las aventuras de los primeros pioneros patagónicos, entre los que él mismo se contaba, y la fundación de las primeras ciudades en un territorio mítico.

UNA ESCRITURA CONTRA EL OLVIDO

POR GUILLERMO SACCOMANNO

Cuando se recorre la Patagonia, las historias se suceden. En cada ciudad, en cada pueblo, en cada paraje, en los rincones más alejados y remotos, allí donde el viento y el silencio imperan, siempre hay una historia aguardando. Ésta es una característica del imaginario patagónico, compuesto no sólo por datos provenientes tanto de la realidad y el mito, como de la fantasía del viajero metropolitano que ha idealizado, desde siempre, este paisaje atribuyéndole tanto rasgos temibles como, a menudo, poderes curativos.

En lo que va de Darwin (que consideró la Patagonia tierra maldita) hasta Arlt (quien, en sus ficciones, les concedía dones redencionistas), desde los centros urbanos, la región ha sido y es todavía visualizada como un paisaje de redención y cura. La justificación de este mito ya está presente en *Crónica de la colonia galesa* del Reverendo Abraham Mathews cuando, al reflexionar sobre su material narrativo apunta: "No hay en el campo de la literatura relato como éste, de hombres que hayan pasado por tantas dificultades con tan pocas bajas y que hayan, por lo demás, vivido tan sanos de cuerpo a través de los años".

GALES DEL SUR

En el caso de Chubut, su historia real se explica, apartando el mito, en las motivaciones económicas, políticas y religiosas que legitimaron el asentamiento de los galeses. En marzo de 1845, Friedrich Engels registraba en *La situación de la clase obrera en Inglaterra*: "Proveer de materias primas a una industria tan colosal como la inglesa requiere, ciertamente, un número importante de obreros".

Engels, en este libro clásico del socialismo decimonónico, investigaba de modo implacable la despiadada economía capitalista. Frente a semejante panorama, algunos, como los galeses, antes que la rebelión violenta, se fijaron el exilio. Prohibida su lengua, tal vez una de las más antiguas del planeta, mutilada su cultura, los galeses soñaron una tierra prometida.

Refiriéndose a Madryn, Trelew, Rawson, Trevelin y Esquel, el escritor Marcelo Eckhardt anota en su libro *Trelew*, un texto en el que borra los límites entre la narración y el ensayo, que éstas son zonas urbanas flexibles, estructuras coyunturales. "Los *pioneers* galeses distan de los militares conquistadores, no sólo por la religión sino por la razón de peso mayor en el desierto: son exiliados y la Patagonia, Chubut, puro fin. Las ciudades galesas son acuáticas: se busca el golfo, el río, el valle, el agua potable: se construyen acequias y norias. Se realizan en la periferia de los espacios (casi) vaciados de la conquista del desierto, en los límites de la expulsión. El diálogo entre galeses e indios es un diálogo entre expulsados y les brinda una nueva mirada."

La Patagonia ha sido, desde siempre, una fuente inagotable para la imaginación. Desde las crónicas de viajes hasta los relatos de aventuras, incluyendo testimonios orales, el repertorio narrativo patagónico, con su grandeza y variedad, implica un arsenal apenas explorado. Una posibilidad de comprenderlo está en el análisis de la situación colonial. Como soporte del imaginario patagónico, lo narrativo patagónico violenta los márgenes de la clasificación literaria ortodoxa y, a la vez, resignifica las tensiones entre centro y periferia.

Crónica de la colonia galesa de la Patagonia, del Reverendo Abraham Mathews, contemporánea de los hechos que narra, es en este aspecto un texto ejemplar. Al referirse a la épica de los pioneros galeses en Chubut, la utopía fundacional y sus dificultades, Mathews proporciona algo más que un documento. El desembarco del bergantín "La Mimosa" en 1865, veinte años posterior al estudio de Engels, incluye previamente, como se ha dicho, una experiencia de exilio a la que no siempre se alude. Basta apreciar la situación de la clase obrera en Inglaterra en el siglo XIX, como lo hace Eckhardt, para entender que la etapa anterior y complementaria a la fundación es la del exilio. Las condiciones miserables en que se debatía el proletariado inglés explica desde un ángulo más realista la épica galesa.

A Mathews no se le escapa esta situación: "Los colonos de 'La Mimosa' eran todos de la clase obrera y muchos de ellos eran sumamente indigentes". Y reflexiona: "No podemos jamás interpretar el destino de antemano, sino mirando retrospectivamente el pasado". Mathews subraya la condición de los pioneros: "Su misma pobreza fue su mejor atributo para enfrentar las circunstancias adversas".

En 1862, el gobierno argentino decidió administrar los territorios fuera de las jurisdicciones provinciales. Ocupados por los indios, estos territorios debían ahora ser penetrados por la "civilización". La consigna era, en términos sarmientinos, liquidar la "barbarie" y radicar población blanca. Aunque anterior a la Conquista del Desierto, el arribo de los galeses a la Patagonia se inscribe en este marco. Cuando años después del desembarco galés en Chubut, afincado en Cardiff, Mathews se aboca a la escritura de su crónica, se ilusiona: "Llegará el día en que el territorio del Chubut cuente con decenas de miles de habitantes. Y confiamos en que la raza galesa sea bastante emprendedora para posesionarse enteramente de la región".

> A diferencia de la literatura de viajes, la crónica de Mathews, sin planteárselo, se deja leer como una tácita novela social que describe, además de una odisea de exilio, las contradicciones de nuestra historia en su proyecto de Nación.

INDIOS, EJÉRCITO Y FRONTERA

Como muchos de los textos que articulan el discurso de lo patagónico, el de Mathews responde a la urgencia de registrar la experiencia inmediata de los colonos y sus avatares, temiendo que la memoria de lo cotidiano se pierda. La impronta narrativa rece-



Si el impulso de la fundación tiene como correlato previo el exilio, la utopía en la que los galeses se empeñan es también la de un movimiento tenaz en la preservación de una identidad cultural.

la de su propia potencia. Mathews, desde el principio, se justifica por una presunta falta de idoneidad para narrar, excusándose de su carencia de aptitudes literarias. "No poseo el talento ni el tiempo necesario para hacer un trabajo literario interesante", se excusa. Y confía esperanzado en un porvenir donde sobrevendrán las plumas mejor dotadas para dar forma a su material.

La conexión entre experiencia y literatura, considerando la narrativa como programa, es conflictiva. Hay un litigio entre géneros mayores y menores. Las crónicas, los diarios, los cuadernos, piensan estos primeros autores, no son gran cosa, no son literatura. Ninguno le otorga, a lo que escribe, más valor que el de un apunte nervioso que y, la vez que se intenta capturar el presente, se duda sobre la propia calidad estilística. Este pudor sorprende. Es que lo vivido, como aventura, presuponen los cronistas, precisa de una calidad literaria que les está vedada.

Llama la atención, cuando se visita a los actuales descendientes de aquellos pioneros, observar la biblioteca de sus antepasados: en los estantes de una vivienda galesa se encuentra tanto a Plauto y Shakespeare como la infaltable Biblia. Entonces, quizá se vuelve pertinente analizar ese pudor ante la escritura desde otro ángulo.

Así como, desde la Patagonia, hay un más allá que es la civilización, una idea alta de la cultura, más acá, toda escritura es pariente pobre de la gran literatura, sin otra aspiración que un mero documento. Y éste, según sus propios autores, se vuelve de dudoso valor al no disponer de una prosa acorde con los cánones de la época: el ensayo y la novela burgueses donde, como lo ha señalado Edward Said, las alusiones a la riqueza procedente de las colonias es habitual.

La escritura de Mathews, en principio, es pragmática, y su sentido, claro desde el comienzo, es utilitario: se ocupa de registrar la fundación y sus pormenores, para impedir su olvido. Mathews la juzga como una aventura. Y no se equivoca. Pero en esta aventura los percances, obstáculos, prodigios y heroísmos que se suceden no son del orden de la fábula. Las muertes y nacimientos a bordo del bergantín. La travesía y el horizonte desconocido. El pionero que, apenas desembarcado, se lanza a caminar, se pierde en la inmensidad, y se lo encuentra más tarde como osamenta. El recelo en la relación con los indios y, poco después, el trato que incluye trueque e intercambio cultural.

Es interesante, en este punto, cómo Mathews, al referirse a los indios, en el mismo capítulo, describe la fauna: como si los indios y los animales de la zona pertenecieran a la misma categoría del zorro, el gato montés o el guanaco. Sin embargo, Mathews apela a una cita del Deuteronomio para conciliar las diferencias: "Todos somos de la misma sangre". Cabe destacar que los galeses, desde su desembarco en la Patagonia, mantuvieron un vínculo con los indios que se caracterizó, en más de una oportunidad, por un trato que superaba la diplomacia, llegando más tarde a interceder por ellos frente al ejército.

VIVIR EN COMÚN

En su crónica, Mathews se detiene a relatar las reglas de comercio, la actividad agrícola y la religiosa. "Somos cuatro congregaciones", anota. Y enumera: "Los Congregacionalistas, los Metodistas Calvinistas, los Baptistas y la Iglesia Episcopal Anglicana". El desarrollo religioso cumple una función crucial en la organización de la comunidad: "El hecho de que un pequeño grupo de hombres viva completamente aislado, viendo siempre los mismos rostros, en comunión con las mismas mentalidades y llevando continuamente un mismo orden de vida, tiene finalmente sobre ellos una influencia degenerante".

Es decir, la religión cumple entre los pioneros una función disciplinaria. El testimonio del desarrollo religioso que adquirió la comunidad está a la vista en la cantidad de capillas que se encuentran, entre las cuadrículas de chacras, en la zona que comprende Trelew, Gaiman y Dolavon. Sus imágenes fueron recopiladas, hace algunos años, en blanco y negro, por el fotógrafo Edi Dorian Jones, un compilador obsesivo de la iconografía de sus antepasados. Anterior a la labor fotográfica de Edi Jones, en el siglo pasado, es la de Henry Edward Bowman. Lector de Bacon y Alighieri, Bowman empezó a trabajar en una imprenta a los quince años, se empleó luego en un taller de marmolería y soñó con viajar a Australia. Pero la Australia que conocería no iba a ser otra que la "Australia Argentina" de Payró. Y a los veintiún años llegó a Chubut.

Bowman fotografió a los habitantes de la colonia y el paisaje, sus celebraciones, los pequeños avances edilicios. Basta contemplar sus fotografías para advertir lo que hay de epopeya en esta colonización. Sus fotografías prescinden del efecto y se proponen cumplir "objetivamente" con la reproducción de la realidad. Su intención es complementaria, en lo estético, a la prosa pragmática de Mathews. Prescindiendo de los adjetivos, empeñado en una distancia narrativa que aspira, con una neutralidad a veces forzada, garantizar la verosimilitud de lo narrado, Mathews raramente se deja llevar por la emoción al calificar un suceso. Como predicador, si en oportunidades se deja llevar por la emoción, escribe en un tono evangélico al calificar a tal o cual inmigrante como "bondadoso" o "egoísta".

La moral, el sacrificio, el trabajo y el acatamiento de una preceptiva religiosa marcan, como subtexto, la dirección de su crónica. En su narración hay episodios dramáticos (un robo, un ataque de los indios, un asesinato y el arribo de los primeros comisarios), pero Mathews no les dedica demasiado espacio. Estos episodios, para el predicador, no constituyen el interés principal de su historia. El trabajo, sí. La siembra y la lucha contra las crecidas. Las idas y vueltas sin fin para aprovisionarse de herramientas y semillas, las conquistas mínimas del día a día, el progreso lento y sin descanso son la inspiración de su escritura. Si, como se ha dicho, el impulso de la fundación tiene como correlato previo el exilio, la utopía en la que los galeses se empeñan es también la de un movimiento tenaz en la preservación de una identidad cultural. El lector se preguntará entonces en qué reside el valor literario que vuelve tan seductora su crónica. La respuesta, con seguridad, está en una constante: la visión siempre curiosa del descubrimiento.

A diferencia de la literatura de viajes, moda que sabe atrapar al lector urbano, la crónica de Mathews, sin planteárselo, se deja leer, entre líneas, como una tácita novela social que describe, además de una odisea de exilio, las contradicciones de nuestra historia en su proyecto de Nación.

La obstinada imparcialidad que Mathews se propone asombra, en su despojamiento retórico, por su ceñimiento a los hechos. Si las acciones importan es en función de sus personajes. En este punto, es el desarraigo y la voluntad de vencerlo, la intemperie que atenta contra todo esfuerzo, el peligro de lo desconocido, lo que define a sus héroes. Es en este sentido que la crónica puede leerse doblemente como el documento de una hazaña y también, en su estilo rudimentario, primitivo, como una aventura literaria.

DISTANCIA CRÍTICA

REPETIR LA CACERÍA
Liliana Heer

Grupo Editor Latinoamericano
Buenos Aires, 2003
106 págs.

POR PABLO PÉREZ

Durante el siglo veinte, muchos escritores (James Joyce, Macedonio Fernández, Ricardo Piglia), no conformes con el simple hecho de contar una historia, se aventuraron hacia una literatura que iba más allá de la narración y cuyo objetivo parecía ser más bien hacer teoría, proponer un arte poético, o simplemente romper esquemas. Este tipo de literatura que reflexiona sobre sí misma parece destinada a una elite literaria. *Repetir la cacería* narra y teoriza a la vez, y de esta manera resulta un monstruo de dos (o tres, o cuatro, o cinco) cabezas, cruza de *nouvelle*, prosa poética y –tomando las palabras de Luis Gusmán en la contratapa– "petición de principios", en la que encontramos por sobre todo una reflexión acerca de qué es la literatura.

"Cuando cumplí catorce años, mi madre propuso que nos suicidáramos" es la prometedora primera frase de *Repetir la cacería*. Madre e hija pactan saltar juntas desde el muelle. Es ésta la línea argumental a partir de la cual las diferentes historias se articulan y se van intercalando en fragmentos de menos de una página: "Fusionar, hacer converger, lo propio y lo ajeno, ejecutar un tema descubierto por otros, introducir personajes prestados, prolongar el giro del carrusel", explica la narradora. De esta manera, ordenadamente y a su turno, como los caballos de una calesita, aparecen y reaparecen cada una de las diferentes historias: la relación de la narradora con su madre, la trama de "el extranjero" Mersault, primero enterrando a su madre, más adelante matando a un árabe; la historia (tal vez la más floja de todas) de una actriz, "el alma de un conjunto de jazz", que es la protagonista de *Bloyd*, una novela que la narradora nos dice haber escrito (podríamos inferir que la narradora es la propia Liliana Heer, que ganó con esta novela el premio Boris Vian en 1984); una escena de la película *Los niños de Tokio* de Ozu, etc.

Volviendo a la trama principal, en la que madre e hija nunca llegan a suicidarse, la narradora lleva una piel de ocelote a un peletero amigo de su madre para que le confeccione un tapado. Cuando pasa a retirarlo, el peletero abusa sexualmente de ella. Este resulta el momento más terrible del libro, sobre todo por la ambigüedad ante la que nos encontramos, por un lado la tensión que existe entre realidad y ficción, que parece ser una de las preocupaciones de Liliana Heer, y por otro la duda sobre quién es realmente la narradora en *Repetir la cacería*.

Las frases que se alternan con las diferentes historias, y en las que la narradora expone sus ideas acerca del arte y el plan y las conclusiones acerca de la obra que estamos leyendo, funcionan como un manual de instrucciones para abordar correctamente el libro. Pero también distancian al lector del mundo que éste nos presenta, y esto tal vez sea una intención de la autora. Las historias se van sucediendo –la proposición de suicidarse juntas que le hace la madre a la hija, el asesinato cometido por Mersault, la violación de la que es víctima la narradora, etc.– pierden así todo dramatismo y resultan inocuas.

SIDRA EN EL TORTONI

Conversaciones, recuerdos, lecturas y otras trivialidades literarias

¿Quién escribirá la biografía de los hermanos Canto? Entre nosotros, la biografía literaria no es el género exigente y apasionante cultivado en Inglaterra con tonos tan diversos como, digamos, el *Forster* de P. N. Furbank, el *Strachey* de Michael Holroyd o cualquiera de las de Victoria Glendinning. El miedo de aventurarse en terreno minado y una ausencia casi general de *editors* profesionales, que deja pasar incongruencias y dislates y se conforma con poco, suelen complotar para dejar insatisfecha la curiosidad del lector.

Estela y Patricio Canto atravesaron la vida literaria argentina entre los años 40 y 60 del siglo pasado con independencia altiva y un talento tan desparejo como indiscutible. A medida que van muriendo quienes los frecuentaron, me pregunto quién podrá contarme de dónde venían, cómo se formaron esos seres inteligentes y paradójicos de quienes sólo alcancé a ver fugaces instantáneas. A Estela la recuerdo –atractiva, despeinada, ojerosa– una tarde de 1964 o 1965, despotricando en la librería Letras de la calle Viamonte contra las escritoras "que se muestran por televisión" (eran los albores del imperialismo mediático y estoy seguro de que hoy parecerían tímidas las exhibiciones que entonces la indignaban). A Patricio lo entrevi hacia la misma época, discutiendo con Pepe Bianco entre whisky y whisky, en un bar en la bajada de la calle Tucumán, a pocos metros de Reconquista, al que se accedía por tres escalones que le habían merecido el nombre de "La Escalerita"...

Los había leído, sin embargo. De ella intenté varias novelas sin lograr avanzar; décadas más tarde, sentí que había logrado su mejor ficción con *Borges a contraluz*, esa memoria sin duda narcisista (como toda memoria) pero impregnada de un dolor verdadero, de una lucidez casi sin complacencia. De él había recorrido la diatriba contra Ortega y Gasset y un ensayo sobre Nietzsche, pensadores tan superficialmente conocidos por mí que no me hubiese atrevido a disentir con su análisis; pero eran menos sus argumentos lo que me estimuló que el acceso tangencial a las ideas, la iluminación particular que les dedicaba.

La literatura no está hecha sólo de *stars*. El contexto, o –si se quiere eludir esa palabra hoy vestida de cierta severidad académica– el humus que alimenta un momento determinado en la historia de la literatura está abonado por tantos soldados desconocidos, sin tumba... La reciente reedición de Emma Barrandeguy, por ejemplo, ha rescatado de la oscuridad a Alfredo J. J. Weiss, para muchos una firma borrosa en la sección Calendario de viejos números de *Sur*. Y ya que de *Sur* se habla, ¿quién escribirá la biografía de Vera Macarov? Nunca se consideró una escritora, solamente una lectora hedonista. A principios de los años 40, sin embargo, fue la primera en escribir sobre Nabokov en la Argentina.

De Vera puedo decir que fui amigo, aunque de su pasado supe sólo algunos datos objetivos, huesos sin carne y por lo tanto dóciles a ser vestidos por la imaginación de un joven porteño ávido de literatura: que había nacido con el siglo XX, que su apellido era Ebeloff, que se había educado en el instituto Smolny de San Petersburgo, que su padre, oficial del ejército, había muerto durante la guerra civil, que con su madre y la hermana Olga habían vivido en Sofía durante los años 20, antes de llegar (¿cómo?) a la Argentina, casada con Jorge Macarov, compañero de armas del padre. Si en París los rusos blancos se habían distinguido como choferes de taxi, en Buenos Aires los Macarov debieron recurrir a su condición de políglotas: él como intérprete en la aduana, ella como secretaria del banquero Tornquist. Más tarde, ya viuda, Vera conoció a Victoria Ocampo y fue "adoptada" en San Isidro, se hizo imprescindible interlocutora de Bianco, escribió para *Sur* algunas reseñas y un artículo sobre las distintas escuelas de iconos rusos.

De Vera recuerdo sobre todo su insolencia elegante. De algún *émigré* que había aplaudido la invasión alemana de la Unión Soviética con la esperanza de recuperar sus bienes, comentó: "Ojalá los hubiese recuperado sólo durante veinticuatro horas, a ver si esas vastas propiedades rurales que añora eran algo más que unos terrenitos...". Su lealtad a Rusia, o (como todo patriotismo) a una idea puramente imaginaria de Rusia, la había llevado en 1941 a apoyar a Stalin sin vacilación. Me explicaba: "Ante nuestro enemigo hereditario necesitábamos un zar para defendernos, zares ya no había, los habíamos matado, ¿qué era lo más parecido? Stalin..." Cuando le pregunté si no le parecía irónico hacerse stalinista sin haber sido nunca comunista, rehusó percibir ironía alguna: "¿Y no le parece más lógico que lo contrario?".

EDGARDO COZARINSKY

DISTANCIA CRÍTICA



REPETIR LA CACERÍA
Liliana Heer

Grupo Editor Latinoamericano
Buenos Aires, 2003
106 págs.

POR PABLO PÉREZ

Durante el siglo veinte, muchos escritores (James Joyce, Macedonio Fernández, Ricardo Piglia), no conformes con el simple hecho de contar una historia, se aventuraron hacia una literatura que iba más allá de la narración y cuyo objetivo parecía ser más bien hacer teoría, proponer un arte poético, o simplemente romper esquemas. Este tipo de literatura que reflexiona sobre sí misma parece destinada a una elite literaria. *Repetir la cacería* narra y teoriza a la vez, y de esta manera resulta un monstruo de dos (o tres, o cuatro, o cinco) cabezas, cruza de *nouvelle*, prosa poética y –tomando las palabras de Luis Gusmán en la contratapa– "petición de principios", en la que encontramos por sobre todo una reflexión acerca de qué es la literatura.

"Cuando cumplí catorce años, mi madre propuso que nos suicidáramos" es la prometedora primera frase de *Repetir la cacería*. Madre e hija pactan saltar juntas desde el muelle. Es ésta la línea argumental a partir de la cual las diferentes historias se articulan y se van intercalando en fragmentos de menos de una página: "Fusionar, hacer converger, lo propio y lo ajeno, ejecutar un tema descubierto por otros, introducir personajes prestados, prolongar el giro del carrusel", explica la narradora. De esta manera, ordenadamente y a su turno, como los caballos de una calesita, aparecen y reaparecen cada una de las diferentes historias: la relación de la narradora con su madre, la trama de "el extranjero" Mersault, primero enterrando a su madre, más adelante matando a un árabe; la historia (tal vez la más floja de todas) de una actriz, "el alma de un conjunto de jazz", que es la protagonista de *Bloyd*, una novela que la narradora nos dice haber escrito (podríamos inferir que la narradora es la propia Liliana Heer, que ganó con esta novela el premio Boris Vian en 1984); una escena de la película *Los niños de Tokio* de Ozu, etc.

Volviendo a la trama principal, en la que madre e hija nunca llegan a suicidarse, la narradora lleva una piel de ocelote a un peletero amigo de su madre para que le confeccione un tapado. Cuando pasa a retirarlo, el peletero abusa sexualmente de ella. Este resulta el momento más terrible del libro, sobre todo por la ambigüedad ante la que nos encontramos, por un lado la tensión que existe entre realidad y ficción, que parece ser una de las preocupaciones de Liliana Heer, y por otro la duda sobre quién es realmente la narradora en *Repetir la cacería*.

Las frases que se alternan con las diferentes historias, y en las que la narradora expone sus ideas acerca del arte y el plan y las conclusiones acerca de la obra que estamos leyendo, funcionan como un manual de instrucciones para abordar correctamente el libro. Pero también distancian al lector del mundo que éste nos presenta, y esto tal vez sea una intención de la autora. Las historias se van sucediendo –la proposición de suicidarse juntas que le hace la madre a la hija, el asesinato cometido por Mersault, la violación de la que es víctima la narradora, etc.– pierden así todo dramatismo y resultan inocuas.

SIDRA EN EL TORTONI

Conversaciones, recuerdos, lecturas y otras trivialidades literarias

¿Quién escribirá la biografía de los hermanos Canto? Entre nosotros, la biografía literaria no es el género exigente y apasionante cultivado en Inglaterra con tonos tan diversos como, digamos, el *Forster* de P. N. Furbank, el *Strachey* de Michael Holroyd o cualquiera de las de Victoria Glendinning. El miedo de aventurarse en terreno minado y una ausencia casi general de *editors* profesionales, que deja pasar incongruencias y dislates y se conforma con poco, suelen complotar para dejar insatisfecha la curiosidad del lector.

Estela y Patricio Canto atravesaron la vida literaria argentina entre los años 40 y 60 del siglo pasado con independencia altiva y un talento tan desparejo como indiscutible. A medida que van muriendo quienes los frecuentaron, me pregunto quién podrá contarme de dónde venían, cómo se formaron esos seres inteligentes y paradójicos de quienes sólo alcancé a ver fugaces instantáneas. A Estela la recuerdo –atractiva, despeinada, ojerosa– una tarde de 1964 o 1965, despotricando en la librería Letras de la calle Viamonte contra las escritoras "que se muestran por televisión" (eran los albores del imperialismo mediático y estoy seguro de que hoy parecerían tímidas las exhibiciones que entonces la indignaban). A Patricio lo entreví hacia la misma época, discutiendo con Pepe Bianco entre whisky y whisky, en un bar en la bajada de la calle Tucumán, a pocos metros de Reconquista, al que se accedía por tres escalones que le habían merecido el nombre de "La Escalerita"...

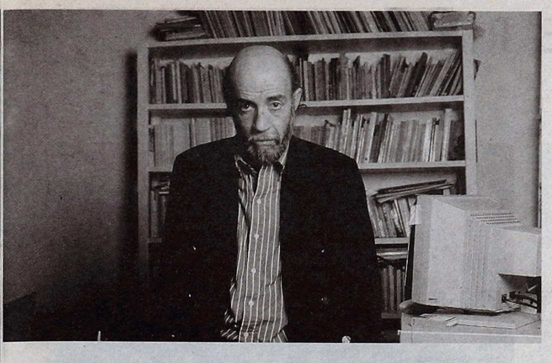
Los había leído, sin embargo. De ella intenté varias novelas sin lograr avanzar; décadas más tarde, sentí que había logrado su mejor ficción con *Borges a contraluz*, esa memoria sin duda narcisista (como toda memoria) pero impregnada de un dolor verdadero, de una lucidez casi sin complacencia. De él había recorrido la diatriba contra Ortega y Gasset y un ensayo sobre Nietzsche, pensadores tan superficialmente conocidos por mí que no me hubiese atrevido a disentir con su análisis; pero eran menos sus argumentos lo que me estimuló que el acceso tangencial a las ideas, la iluminación particular que les dedicaba.

La literatura no está hecha sólo de *stars*. El contexto, o –si se quiere eludir esa palabra hoy vestida de cierta severidad académica– el humus que alimenta un momento determinado en la historia de la literatura está abonado por tantos soldados desconocidos, sin tumba... La reciente reedición de Emma Barrandeguy, por ejemplo, ha rescatado de la oscuridad a Alfredo J. J. Weiss, para muchos una firma borrosa en la sección Calendario de viejos números de *Sur*. Y ya que de *Sur* se habla, ¿quién escribirá la biografía de Vera Macarov? Nunca se consideró una escritora, solamente una lectora hedonista. A principios de los años 40, sin embargo, fue la primera en escribir sobre Nabokov en la Argentina.

De Vera puedo decir que fui amigo, aunque de su pasado supe sólo algunos datos objetivos, huesos sin carne y por lo tanto dóciles a ser vestidos por la imaginación de un joven porteño ávido de literatura: que había nacido con el siglo XX, que su apellido era Ebeloff, que se había educado en el instituto Smolny de San Petersburgo, que su padre, oficial del ejército, había muerto durante la guerra civil, que con su madre y la hermana Olga habían vivido en Sofía durante los años 20, antes de llegar (¿cómo?) a la Argentina, casada con Jorge Macarov, compañero de armas del padre. Si en París los rusos blancos se habían distinguido como choferes de taxi, en Buenos Aires los Macarov debieron recurrir a su condición de poliglotas: él como intérprete en la aduana, ella como secretaria del banquero Tornquist. Más tarde, ya viuda, Vera conoció a Victoria Ocampo y fue "adoptada" en San Isidro, se hizo imprescindible interlocutora de Bianco, escribió para *Sur* algunas reseñas y un artículo sobre las distintas escuelas de iconos rusos.

De Vera recuerdo sobre todo su insolencia elegante. De algún *émigré* que había aplaudido la invasión alemana de la Unión Soviética con la esperanza de recuperar sus bienes, comentó: "Ojalá los hubiese recuperado sólo durante veinticuatro horas, a ver si esas vastas propiedades rurales que añora eran algo más que unos terrenitos...". Su lealtad a Rusia, o (como todo patriotismo) a una idea puramente imaginaria de Rusia, la había llevado en 1941 a apoyar a Stalin sin vacilación. Me explicaba: "Ante nuestro enemigo hereditario necesitábamos un zar para defendernos, zares ya no había, los habíamos matado, ¿qué era lo más parecido? Stalin..." Cuando le pregunté si no le parecía irónico hacerse stalinista sin haber sido nunca comunista, rehusó percibir ironía alguna: "¿Y no le parece más lógico que lo contrario?".

EDGARDO COZARINSKY



MESA DE SALDOS

LA LIBRERÍA ARGENTINA
Héctor Libertella

Alción
Córdoba, 2003

POR ANDI NACHON

¿Y si en vez del bronce que acuña la palabra literatura eligiéramos en términos de librerías? Espacios físicos y, por qué no, los mismos estantes incluso, o muebles –más o menos grandes– que contienen libros de acuerdo con un criterio: el de quien los ordena. Y entonces sí, ya no "lo literario", más bien el terreno, no menos sinuoso, que plantea lo libresco. Y más vale no olvidar que son los libros aquellos que han secado la sesera del Quijote con historias que no le permiten discernir entre realidad y maravilla.

Con un digno espíritu quijotesco, Héctor Libertella se adentra en la narrativa argentina y aquí nos abre ésta, su propia librería. En un tránsito propuesto desde las bodegas de un barco a la luz de estantes y congresos o el festejo en popa del mismo navío donde, dice él, todos, a veces, participan. Y sí, su librería está signada por lecturas hechas desde la pasión y gestos que van de lo amoroso al –siempre presente– capricho de un gusto. Librería y barco: la escritura como navegación y también como naufragio; tal metáfora signa este excéntrico libro que Libertella nos presenta entre el ensayo, la teoría y, sin dudas, la narración. Así nos entrega un mapa extenso cruzado por las voces guía de Osvaldo Lamborghini, quien desde el mismo acápite signa una mirada, Macedonio Fernández o el motor generador de una teoría de la imposibilidad vuelta paradoja al no poder dejar de narrar, o el mismo Borges, figura central en su contradicción dentro de cualquier intento de exhibir una visión posible de la literatura argentina.

Y es esa literatura argentina la que Libertella se anima a tratar en su misma intratabilidad. Por eso, tal vez, nos la entrega desde su sitio de lector, porque cada lector es el conjunto de esos libritos que ha portado y amado, cada escritor la intersección más o menos caprichosa entre sus lecturas y las lecturas que vendrán.

Pero sería poco digno pecar de ingenuos ante un texto que posee muchos dones mas no el de la ingenuidad. En esta gran llanura de los chistes, parafraseando el decir lamborghiniano, la librería argentina arma una constelación en la que encarna su propio canon. De hecho, Libertella se permite el tributo no nostálgico hacia aquellos que fueron –son– sus pares, en "Los ruidosos sesenta", donde incluso lista en nota al pie aquellos sesenta nombres que parecen cruciales a la hora de pensar el signo de la intelectualidad argentina previa a la dictadura, y se plantea desde la anécdota del sueño cómo y qué aconteció entre ese pensamiento de vanguardia y la actualidad. O en "¡Quién vive! ¿Hay alguien en la Biblioteca de Babel?", acercamiento a uno de los posibles mapas por venir que rastrea las nuevas voces, ya decididamente no tan nuevas.

Así, los distintos textos aparecen cruzados por preguntas que solamente orillean respuestas porque su intensidad reside en la pregunta misma: ¿cómo/ cuándo se instalan las Bases y Puntos de Partida Inconscientes para la Constitución Nacional de una Literatura?, o ¿cuál es ese lugar fundacional de encuentro siempre en movimiento entre nación y lengua? Pero también, presente detrás, el mercado, la idea de valor como otra de las aproximaciones a lo literario.

Ahí, entonces, se encuentra uno de los aciertos de esta *Librería Argentina*, siempre en fuga y siempre pensada desde la pasión de la lectura como recurso para contar la historia –y contarse– de otra manera. Y así,pareciera insinuar nuevamente Libertella, jaquear y al mismo tiempo revelar los espacios del poder. Porque la lectura es lo que instala y sostiene uno de los tantos poderes otros.

MIRAR CON LUPA

UN LUGAR COMO CUALQUIER OTRO
Miguel Russo

Destino
Buenos Aires, 2003
128 págs.

POR JONATHAN ROVNER

Es frecuente que la literatura aparezca dialogando con distintas abstracciones metafísicas, y también es frecuente ver a la literatura tratando de relacionarse con las profundidades más solemnes de la historia. Lo que no resulta tan frecuente, al menos para la literatura argentina, es verla habitando los intersticios de la vida doméstica, o colándose por entre las pequeñas taras de lo cotidiano. En ese sentido, puede decirse que los cuentos que Miguel Russo acaba de reunir en el libro *Un lugar como cualquier otro* son excepcionales.

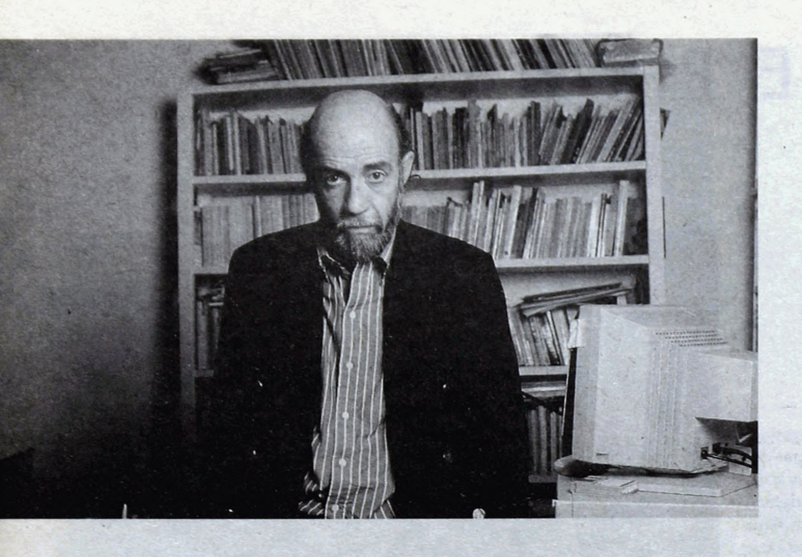
Porque no es sólo la literatura la que se cuela entre las rendijas del automatismo; también lo son la muerte, la historia y la política. Al menos ésa es la sensación que trasmite el narrador de Russo, que se detiene a observar y describir de una manera obsesiva, por momentos asfixiante, cada mínimo detalle, cada movimiento, cada devenir. El narrador de estos cuentos indaga, por ejemplo, el breve proceso de desperezarse por la mañana, los minutos que se toma alguien antes de salir de la cama una mañana en el campo, como si allí estuviera contenido el significado oculto de la vida, o como si allí estuvieran cifradas las respuestas a una pregunta jamás formulada.

Una ligera tensión conyugal, causada por una azarosa coincidencia del día frío con un mal humor y cierto adorno que trae recuerdos; resultado: un personaje que piensa en el posible homicidio, sin poder pasar de la mera travesura. Una mirada taciturna que se pierde entre las casitas de un pueblo, a medida que el tren se aleja y el personaje se imagina que en ese pueblo, en una de esas casitas, está el lugar en el que podría ser feliz.

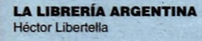
"Un lugar como cualquier otro", así termina y así se titula el último cuento del libro homónimo. En él se despliega con total claridad el dispositivo que Russo ha construido para su narrativa breve. Se trata de un narrador cuya lente se asemeja más a una lupa que a una cámara fotográfica. Ya sea desde el imaginario de un personaje, ya desde el punto de vista omnisciente, la narración avanza impulsada por una gestualidad microscópica que rara vez llega a ser acción. La prosa de Russo llega a ser un desafío para el lector, que se verá obligado a comprender la relevancia de los detalles, y su enorme capacidad para dejar implícitas otras dimensiones, insospechadas para la lectura del distraído.

Russo, o su narrador, es explícito al respecto; "El desarmadero", uno de los cuentos que integra esta obra, comienza así: "Ahí están todos. Uno de ellos había juntado dos mesas para que entraran las ocho sillas. El mate espera en la mano de la mujer hasta que terminan los abrazos, las palmadas desaforadas en la espalda, los cruces de miradas que, para mí, dicen mucho más que cualquier otro intento de saludo".

Pequeños objetos y pequeños gestos son los que dan cuenta de los diferentes contextos (histórico, político y humano) en este libro donde cada relato es una situación y cada situación es, por lo demás, tan irrelevante como cualquier otra.



MESA DE SALDOS



LA LIBRERÍA ARGENTINA
Héctor Libertella

Alción
Córdoba, 2003

POR ANDI NACHON

¿Y si en vez del bronce que acuña la palabra literatura eligiéramos en términos de librerías? Espacios físicos y, por qué no, los mismos estantes incluso, o muebles –más o menos grandes– que contienen libros de acuerdo con un criterio: el de quien los ordena. Y entonces sí, ya no "lo literario", más bien el terreno, no menos sinuoso, que plantea lo libresco. Y más vale no olvidar que son los libros aquellos que han secado la sesera del Quijote con historias que no le permiten discernir entre realidad y maravilla.

Con un digno espíritu quijotesco, Héctor Libertella se adentra en la narrativa argentina y aquí nos abre ésta, su propia librería. En un tránsito propuesto desde las bodegas de un barco a la luz de estantes y congresos o el festejo en popa del mismo navío donde, dice él, todos, a veces, participan. Y sí, su librería está signada por lecturas hechas desde la pasión y gestos que van de lo amoroso al –siempre presente– capricho de un gusto. Librería y barco: la escritura como navegación y también como naufragio; tal metáfora signa este excéntrico libro que Libertella nos presenta entre el ensayo, la teoría y, sin dudas, la narración. Así nos entrega un mapa extenso cruzado por las voces guía de Osvaldo Lamborghini, quien desde el mismo acápite signa una mirada, Macedonio Fernández o el motor generador de una teoría de la imposibilidad vuelta paradoja al no poder dejar de narrar, o el mismo Borges, figura central en su contradicción dentro de cualquier intento de exhibir una visión posible de la literatura argentina.

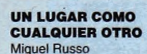
Y es esa literatura argentina la que Libertella se anima a tratar en su misma intratabilidad. Por eso, tal vez, nos la entrega desde su sitio de lector, porque cada lector es el conjunto de esos libritos que ha portado y amado, cada escritor la intersección más o menos caprichosa entre sus lecturas y las lecturas que vendrán.

Pero sería poco digno pecar de ingenuos ante un texto que posee muchos dones mas no el de la ingenuidad. En esta gran llanura de los chistes, parafraseando el decir lamborghiniano, la librería argentina arma una constelación en la que encarna su propio canon. De hecho, Libertella se permite el tributo no nostálgico hacia aquellos que fueron –son– sus pares, en "Los ruidosos sesenta", donde incluso lista en nota al pie aquellos sesenta nombres que parecen cruciales a la hora de pensar el signo de la intelectualidad argentina previa a la dictadura, y se plantea desde la anécdota del sueño cómo y qué aconteció entre ese pensamiento de vanguardia y la actualidad. O en "¡Quién vive! ¿Hay alguien en la Biblioteca de Babel?", acercamiento a uno de los posibles mapas por venir que rastrea las nuevas voces, ya decididamente no tan nuevas.

Así, los distintos textos aparecen cruzados por preguntas que solamente orillean respuestas porque su intensidad reside en la pregunta misma: ¿cómo/ cuándo se instalan las Bases y Puntos de Partida Inconscientes para la Constitución Nacional de una Literatura?, o ¿cuál es ese lugar fundacional de encuentro siempre en movimiento entre nación y lengua? Pero también, presente detrás, el mercado, la idea de valor como otra de las aproximaciones a lo literario.

Ahí, entonces, se encuentra uno de los aciertos de esta *Librería Argentina*, siempre en fuga y siempre pensada desde la pasión de la lectura como recurso para contar la historia –y contarse– de otra manera. Y así, pareciera insinuar nuevamente Libertella, jaquear y al mismo tiempo revelar los espacios del poder. Porque la lectura es lo que instala y sostiene uno de los tantos poderes otros.

MIRAR CON LUPA



UN LUGAR COMO CUALQUIER OTRO
Miguel Russo

Destino
Buenos Aires, 2003
128 págs.

POR JONATHAN ROVNER

Es frecuente que la literatura aparezca dialogando con distintas abstracciones metafísicas, y también es frecuente ver a la literatura tratando de relacionarse con las profundidades más solemnes de la historia. Lo que no resulta tan frecuente, al menos para la literatura argentina, es verla habitando los intersticios de la vida doméstica, o colándose por entre las pequeñas taras de lo cotidiano. En ese sentido, puede decirse que los cuentos que Miguel Russo acaba de reunir en el libro *Un lugar como cualquier otro* son excepcionales.

Porque no es sólo la literatura la que se cuela entre las rendijas del automatismo; también lo son la muerte, la historia y la política. Al menos ésa es la sensación que trasmite el narrador de Russo, que se detiene a observar y describir de una manera obsesiva, por momentos asfixiante, cada mínimo detalle, cada movimiento, cada devenir. El narrador de estos cuentos indaga, por ejemplo, el breve proceso de desperezarse por la mañana, los minutos que se toma alguien antes de salir de la cama una mañana en el campo, como si allí estuviera contenido el significado oculto de la vida, o como si allí estuvieran cifradas las respuestas a una pregunta jamás formulada.

Una ligera tensión conyugal, causada por una azarosa coincidencia del día frío con un mal humor y cierto adorno que trae recuerdos; resultado: un personaje que piensa en el posible homicidio, sin poder pasar de la mera travesura. Una mirada taciturna que se pierde entre las casitas de un pueblo, a medida que el tren se aleja y el personaje se imagina que en ese pueblo, en una de esas casitas, está el lugar en el que podría ser feliz.

"Un lugar como cualquier otro", así termina y así se titula el último cuento del libro homónimo. En él se despliega con total claridad el dispositivo que Russo ha construido para su narrativa breve. Se trata de un narrador cuya lente se asemeja más a una lupa que a una cámara fotográfica. Ya sea desde el imaginario de un personaje, ya desde el punto de vista omnisciente, la narración avanza impulsada por una gestualidad microscópica que rara vez llega a ser acción. La prosa de Russo llega a ser un desafío para el lector, que se verá obligado a comprender la relevancia de los detalles, y su enorme capacidad para dejar implícitas otras dimensiones, insospechadas para la lectura del distraído.

Russo, o su narrador, es explícito al respecto; "El desarmadero", uno de los cuentos que integra esta obra, comienza así: "Ahí están todos. Uno de ellos había juntado dos mesas para que entraran las ocho sillas. El mate espera en la mano de la mujer hasta que terminan los abrazos, las palmadas desaforadas en la espalda, los cruces de miradas que, para mí, dicen mucho más que cualquier otro intento de saludo".

Pequeños objetos y pequeños gestos son los que dan cuenta de los diferentes contextos (histórico, político y humano) en este libro donde cada relato es una situación y cada situación es, por lo demás, tan irrelevante como cualquier otra.

NOTICIAS DEL MUNDO

PASADO, PRESENTE Y FUTURO. La Secretaría de Posgrado de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires organiza el simposio "Estudios sobre la Argentina. Interpretaciones sobre el pasado, análisis del presente, hipótesis sobre el futuro", que se desarrollará el jueves 29 y viernes 30 de mayo próximos de 9 a 20 en M. T. de Alvear 2230. Además de las mesas temáticas –de las que participarán, entre otros, Lucas Rubinich, Pablo Alabarces, Horacio González, Norberto Galasso, Norma Giarraca, Alejandro Grimson, Juan Carlos Portantiero, Ricardo Sidicaro, Horacio Tarcus, Eduardo Grüner, Nicolás Casullo, Christian Ferrer y Jorge Rivera–, se presentará el Programa Interdisciplinario de Posgrado en Estudios sobre la Argentina. La actividad es gratuita y se entregarán certificados. Preinscripción en posgrado@mail.fsoc.uba.ar.

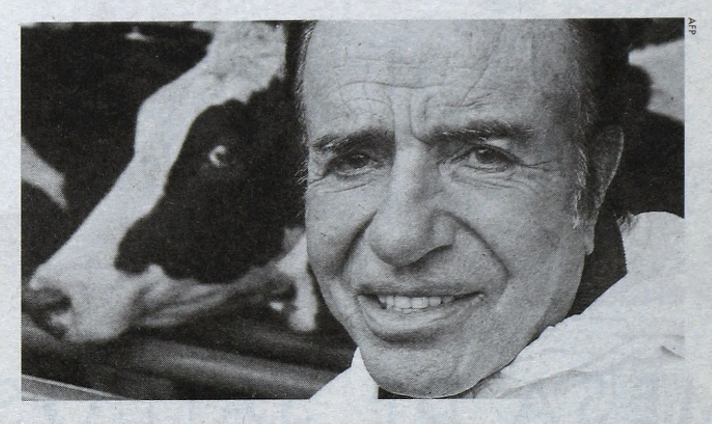
LA PARTE DEL LEÓN. Apenas concluida la Feria del Libro, CADRA (Centro de Administración de Derechos Reprográficos: www.cadra.org.ar), una asociación presidida por Carlos Pazos cuyo objetivo es gestionar y defender colectivamente los derechos de propiedad intelectual, emitió un comunicado según el cual la organización, creada en marzo de 2002, es una "respuesta de autores y editores del sector del libro y publicaciones periódicas ante la sistemática vulneración de los derechos de propiedad intelectual mediante la reproducción ilegal de sus obras". CADRA se propone, pues, "otorgar licencias para reproducir parcialmente libros de su repertorio", con lo cual queda claro su objetivo de participar en el reparto de los derechos de propiedad intelectual, en competencia con la SADE y la SEA, las otras dos entidades que pretenden beneficiarse del laberíntico articulado de la siempre diferida Ley del Libro. Para mayor información, comunicarse con prensa@cadra.org.ar.

ÚLTIMO MOMENTO. El fundador de la editorial española Planeta, José Manuel Lara Hernández, falleció en la noche del domingo pasado a los 88 años de edad en su domicilio de Barcelona, víctima de una enfermedad degenerativa del sistema nervioso que padecía desde hace años. El grupo Planeta es hoy el primer grupo editorial en España y en América latina. Controla o tiene participaciones en unas cincuenta empresas y se extendió al mercado audiovisual, con una reciente toma de participación del 25 por ciento en la cadena de televisión privada española Antena 3.

UNA DE PIRATAS

EL SAQUEO DE LA ARGENTINA
MARÍA SEOANE

Sudamericana
Buenos Aires, 2003
576 págs.


AFP

POR LAUTARO ORTIZ

"El enigma es cómo los argentinos podrán volver a tener la gran nación que soñaron, luego de la devastación que generaron sus elites dirigentes en las últimas tres décadas", precisa María Seoane tiempo después de dar cuerpo a este riguroso trabajo de investigación, reflexión y análisis periodístico que bien puede leerse como la novela de un país sometido a un voraz modelo económico: el neoliberalismo.

Seoane no sólo interroga a la historia de los últimos treinta años, sino que la obliga –a partir del apabullante despliegue de información– a recordar cómo actuaron los dueños del poder político y del poder económico en un país devenido en "tierra de saqueo" y cuáles fueron "las razones por las que los argentinos permitimos que esto ocurriera en democracia".

La mirada periodística de Seoane (autora, entre otros títulos, de *La noche de los lápices*, *La Patria sociedad anónima*, *Todo o nada* y *El Dictador*) parte del actual gobierno de transición de Eduardo Duhalde y pasa por las fugaces presidencias de Ramón Puerta y Adolfo Rodríguez Saá, la asunción y renuncia de Fernando de la Rúa, la década menemista y el derrumbe del gobierno de Raúl Alfonsín para llegar a los meses anteriores al golpe militar de 1976, cuando se inicia el proceso económico que marcará a fuego las décadas siguientes: "El punto de partida de la crisis que modificaría la estructura económica y social de Argentina –apunta Seoane– se remonta a la presidencia de María Estela Martínez de Perón (Isabelita), cuyo ministro de Economía, Celestino Rodríguez, devaluó, en junio de 1975, salvajemente la moneda", momento en que el país ingresa a una "profunda regresión del ingreso nacional vía la desvalorización del salario y la transferencia de ingresos hacia sectores cada vez más concentrados de la producción, el comercio y las finanzas".

Pero *El saqueo de la Argentina* no sólo sigue las huellas de un modelo económico que cobijó resonantes casos de corrupción, el mayor endeudamiento externo y el vaciamiento del patrimonio del Estado, sino que va tras los pasos de los principales actores que acompañaron ese proceso en Argentina, dejando en evidencia —en todos los casos— que la clase política "traicionó" el mandato electoral para defender los intereses de los grandes grupos financieros.

El personaje oscuro de este relato, sin dudas, es el Fondo Monetario Internacional, capaz de sacar de cartel a todo político que no siguiera al pie de la letra su guión. A través de sus mil caras (Eduardo Wiesner Durán, Desmond Lachman, Armando Linde, John Thorton y Anoop Singh, por mencionar algunos de los jefes de las misiones del FMI a nuestro país), el organismo concentra el mandato de decidir —a modo de un relato omnipresente— qué caminos sigue la historia de la Argentina. Es interesante observar bajo esta mirada el comportamiento de los sucesivos ministros de Economía que tuvo el país: sus disputas internas, sus galanterías y concesiones a la banca nacional e internacional, sus enfrentamientos con el poder político pero, sobre todo, la gran capacidad de esos funcionarios para modificar el rumbo de sus ideas ante los dictámenes del FMI.

El relato de Seoane se divide en cinco capítulos: "Un país en el fondo de la cacerola", descripción minuciosa de la presidencia de Duhalde desde que anuncia la ruptura de la convertibilidad —decisión aplaudida por Anne Krueger, vicedirectora del FMI—, hasta los días previos a las eleccionespresidenciales. El segundo episodio, titulado "La Argentina canalla", gira en torno a los años de Carlos Menem que, junto a Domingo Cavallo, someten a la sociedad argentina al espejismo de la convertibilidad, puesta en marcha a partir del mes de abril 1991. Leer en sólo 85 páginas la perversa maquinaria de la década menemista pone al lector entre las cuerdas. Los capítulos "Concierto para deuda, hipoteca y fuga" y "El gran remate" (recorrido de la ola privatista del gobierno de Menem) completan la sensación de impunidad.

Que el trabajo de Seoane reúna en un mismo tomo y bajo un mismo título treinta años de historia argentina está demostrando que, desde 1976 hasta el presente, no existieron ideas renovadoras, capaces de hallar un destino diferente.

En *El saqueo de la Argentina* la voracidad de las cifras –índices de la evolución de la deuda externa, montos de las privatizaciones y concesiones, fugas de reservas y de capitales, variables de la pobreza y perdida del salario– carcomen la memoria de la sociedad. No hay revelaciones en este libro, todo se conoce –con mayor o menor precisión– o bien se intuye. En ese punto está, finalmente, la virtud de este trabajo escrito con una clara propuesta: "la reflexión colectiva, para no volver a transitar un camino de tragedias".

Problemas de Comunicación

El área Comunicación del Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires (Corrientes 2038) se propone como una mezcla rara de bar de los años sesenta, foro, universidad popular, comité y ateneo literario, donde el uso de la crítica permita el abordaje de objetos no textuales y al mismo tiempo restituir los libros fundantes de la literatura argentina a su espacio originario (la prensa), desde *Facundo* de Sarmiento hasta las *Aguafuertes porteñas* de Roberto Arlt. Contra la idea de un periodista *beige* –expresión de Tom Wolf para designar al lacónico y falsamente objetivo cazador de noticias–, el área desea auspiciar la posibilidad de muchos cronistas "mirones", dispuestos a meter en su mapa a los nuevos sujetos de Buenos Aires (travestis, cartoneros, inmigrantes latinoamericanos y orientales) desde un punto de vista que vaya más allá del mero comentario de actualidad. Con ese objetivo se ha abierto la inscripción a seis cursos-talleres: "El periodismo de opinión: de Mariano Moreno a Horacio Verbitsky (Cómo se construye un relato argumentativo)", coordinado por Osvaldo Baigorria; "La noticia ha muerto, viva el show (¿La información es o se hace?)", coordinado por Adriana Amado Suárez; "En el nombre del pueblo (Recursos de la prensa sensacionalista)", coordinado por Mayra Leciñana; "Quedaste nominado (Introducción a la crítica de televisión)", coordinado por Julián Gorodischer, "Cosecha roja. La investigación periodística", coordinado por Horacio Cecchi; y "La crónica (Desde dónde mirar)", coordinado por María Moreno. Además de los aprendizajes de rigor, el área de Comunicación editará cuadernillo con la producción de los participantes, con la idea de estimular el desarrollo de un nuevo mapa urbano. Que así sea.



ENTREVISTA

LA VÍA REGIONAL

A poco de cumplirse diez años de la muerte de Daniel Moyano, **Radarlibros** conversó con Juan José Hernández, quien estuvo presente en un homenaje que se le hizo en España, sobre la extraña suerte de los escritores de provincias, condenados al olvido o a un discriminatorio segundo orden en su propio país.

POR SERGIO DI NUCCI

A diez años de la muerte del narrador argentino Daniel Moyano, la Facultad de Filología de la Universidad de Oviedo celebró en noviembre pasado unas jornadas en su honor. Se las denominó "Escritores sin patria: la narrativa argentina de la segunda mitad del siglo XX" y participaron, entre otros argentinos, el poeta Juan José Hernández y el ensayista Blas Matamoro.

Daniel Moyano fue secuestrado en la provincia de La Rioja en marzo de 1976. Una vez liberado, logró exiliarse en España, donde trabajó de obrero para sobrevivir. Por supuesto, continuó escribiendo. Muchas veces, el prestigio que inviste a un escritor proviene de un ambiente literario que lo consagra por sus premios y lugares de publicación. Moyano, que desatendió ese ambiente, contó sin embargo con credenciales oportunas. En 1981 publicó en Madrid *El vuelo del Tigre* y dos años más tarde su *Libro de navíos y borrascas*. En 1985 recibió el premio Juan Rulfo por "Relato del halcón verde y la flauta maravillosa" y comenzó a enseñar en las universidades de Madrid, Cádiz, Móstoles y Oviedo. Su última novela es de 1989, *Tres golpes de timbal*. Allí resume un destierro personal que es el de toda una comunidad, y en donde la salvación (personal, colectiva) pasa por el reencuentro, involuntario y voluntarioso, con cada uno de los símbolos que fundaron las identidades.

Sería excesivo pero no injusto asegurar que el homenaje español a Moyano es curioso sólo por la ausencia de su nombre en la prensa argentina y en los calendarios de efemérides locales. **Radarlibros** charló con Juan José Hernández acerca del homenaje a Moyano y de la todavía insistente división entre literatura regional y urbana, a la que se refirió también Hector Tizón en la charla que inauguró la última Feria del Libro.

–Yo recuerdo que la novela de Moyano, *Una luz muy lejana*, y mis cuentos de *El inocente* fueron bien recibidos por parte del público y de los estudiosos de la literatura, que señalaron en ambas publicaciones la ausencia de ornamentos folklóricos y arrebatos telúricos propios de la llamada literatura regional del noroeste argentino. Pedro Henríquez Ureña bien decía que Latinoamérica, en Argentina, empezaba al norte de Córdoba. Ni a Daniel ni a mí nos importaba demasiado la clasificación que oponía la literatura urbana a la regional. Buenos Aires, por un lado, y por el otro las provincias del interior, especie de maniqueísmo que en cierto modo resucitaba la vieja antinomia civilización y barbarie propiciada por Sarmiento. Pero nos parecía artificiosa esa división entre literatura urbana y regional. Pensábamos que de alguna manera toda literatura es regional. En el caso de la literatura argentina, se halla conformada por un conjunto de regiones, no sólo por la pampa húmeda y su ciudad puerto, federalizada en 1880, luego de cruentas guerras civiles.

Ya la palabra "interior" invita al debate, ¿no? En el sentido de que es como si el interior fuese una entidad cerrada que se define sólo por su oposición a Buenos Aires.

–Sí. Tal esquema simplista era compartido, por ejemplo, por Julio Cortázar, quien en una entrevista había afirmado que Argentina estaba dramáticamente escindida entre la capital y el interior. ¿Qué puede haber de común –se preguntaba Cortázar– entre un intelectual porteño cosmopolita, poliglota, abierto a los modelos europeos, y otro de una remota provincia norteña? Daniel, que había leído esa entrevista, observó que no fueron los modelos europeos sino los narradores norteamericanos del siglo XX (Faulkner en especial y la llamada generación perdida) quienes influyeron en la narrativa contemporánea de América latina. Además, agregó con sorna, era sacrílego suponer que el espíritu de Pentecostés otorgara el don de lenguas en forma exclusiva a los intelectuales porteños.

Moyano debió emigrar, ¿qué recuerda de sus años en España?

–De no haber optado por su expatriación, Daniel hubiese corrido la misma suerte de los escritores Haroldo Conti y Rodolfo Walsh. La profesora Gil Amate le oyó decir a Daniel en una ocasión que "los que son como yo no hemos tenido patria", frase que a mí me pareció un tanto extraña. Porque se sitúa en los antípodas de un poema suyo, en donde afirma, categórico: "Ahora me doy cuenta de que no vine a España, en realidad he vuelto". Habría que trastrocar entonces un poco la frase y hacerle decir a Daniel: "Los que son como yo no tienen una sola patria". Como José Martí, que tenía dos patrias: Cuba y la noche.



EL EXTRANJERO

THE KING IN THE TREE
STEPHEN MILLHAUSER

Knopf
Nueva York, 2003
242 págs.

De todos los narradores norteamericanos que alguna vez ganaron el premio Pulitzer, seguro, Steven Millhauser es el menos norteamericano de todos. A Millhauser podría emparentársele –con cierto esfuerzo– con el Ray Bradbury más fantástico que sci-fi. Pero lo cierto es que las raíces de Millhauser (Nueva York, 1943) están más en el Viejo Mundo que en la Nueva América (E.T.A. Hoffman, Bruno Schulz, Mervyn Peake, Italo Calvino) y de ese europeo tan artificial como auténtico que fue Jorge Luis Borges.

Las suyas son ficciones atemporales donde se invocan los nombres de magos todopoderosos y de autómatas perfectos y de héroes bizarros que –sin embargo, como señaló un crítico– son "curiosamente adorables". Así, Millhauser es un escritor sin fronteras: puede contar la vida, pasión y muerte de un joven prodigio de la literatura (*Edwin Mullhouse*), la odisea de un magnate de los hoteles temáticos (*Martin Dressler*), los muchos planetas escondidos bajo la superficie de nuestro mundo (*From the Realm of Morpheus*) o aquello que ocurre durante una mágica noche en los suburbios de una ciudad de su país (*Enchanted Night*) mientras casi todos miran televisión.

El recién aparecido *The King in the Tree* recuerda –al estar también ordenado en tres novelas cortas– a su *Pequeños reinos* (1993). Pero mientras aquél giraba alrededor del tema de los peligros y placeres de artistas obsesivos, *The King in the Tree* explora la pasión amorosa desde tres ángulos muy diferentes hasta conseguir un acabado estudio de este sentimiento peligroso marcado, siempre, por el fuego eterno de la traición. "Revenge" –que abre el asunto– es un magistral monólogo de una viuda resentida contándole a un posible comprador, mientras le muestra la casa habitación por habitación, un viejo *affaire* de su marido muerto.

"An Adventure of Don Juan" nos cuenta una aventura secreta del célebre amante: Don Juan ha dejado Venecia para ir a recluirse a Inglaterra, donde espera poder desintoxicarse de su adicción a las mujeres. Su anfitrión, el excéntrico noble Augustus Hood –amo y señor de Swan Park, una especie de DisneyWorld privado– está empeñado en la construcción de una réplica del Hades, tal cual fue descripto por el poeta Ovidio. El aristócrata en cuestión –conviene aclararlo– tiene una hermosa mujer y ya pueden imaginarse cómo sigue la historia.

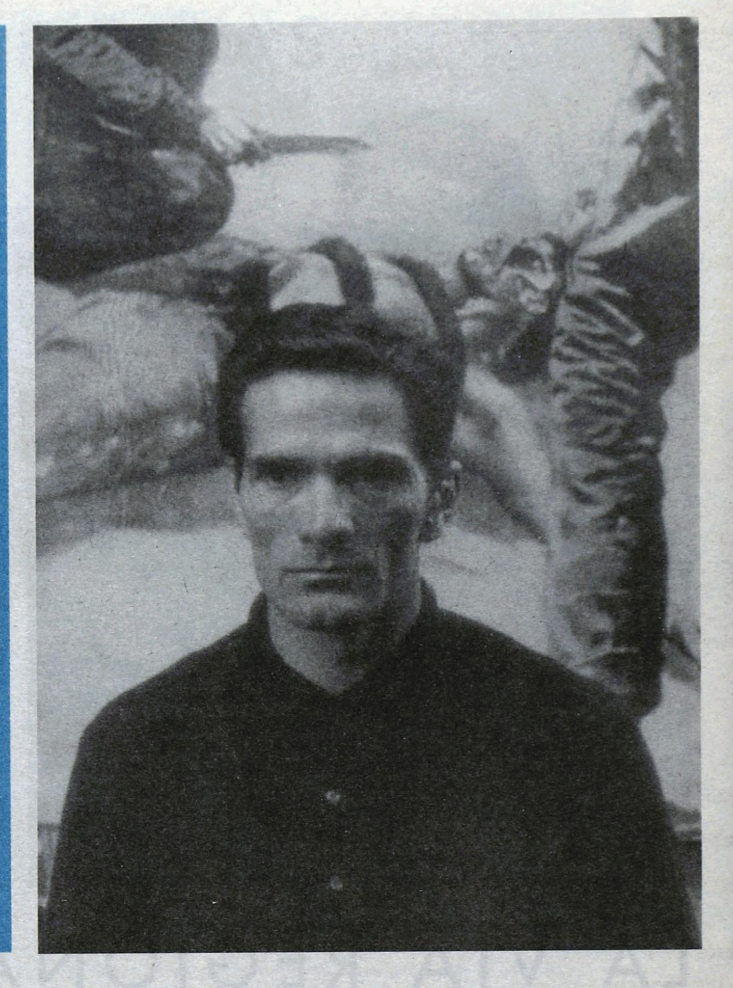
La tercera y última sección –que da título al libro– es una magistral reescritura del mito de Tristán e Isolda a partir de las entradas en el diario de un tal Thomas de Cornwall, consejero real que, a pesar suyo (o no) se descubre enredado en este *vaudeville* cortesano intentando ser fiel a su rey y mantener la precaria paz del reino.

Con *The King in the Tree*, Millhauser vuelve a recordarnos lo que nunca olvidaremos de él: que es el más extraño de los especímenes. Alguien capaz de adentrarse en los temas más serios con una sonrisa y cuyo "sistema" tiene la sencillez de lo verdaderamente complejo. Un realista fantástico o un fantástico realista. Tal vez por eso –recordando a tantos otros– Steven Millhauser, por suerte, no se parece a absolutamente nadie.

RODRIGO FRESÁN

INTELECTUALES

PASADO Y PRESENTE



En *Una fuerza del pasado* (Trotta), el español Antonio Giménez Merino examina y recupera los *Escritos corsarios* y las *Cartas luteranas* de Pasolini para leer en ellos el pensamiento social del gran intelectual italiano que supo anticipar los horrores de la globalización.

POR ANTONIO GIMÉNEZ MERINO

Una fuerza del pasado pretende rendir tributo a la memoria de Pier Paolo Pasolini, artista desaparecido en 1975. Para ello he escogido la parcela de su obra tal vez menos conocida: su reflexión social y política del período de madurez, o etapa "corsaria" de Pasolini.

Los textos pasolinianos de crítica social y política se han divulgado discontinuamente. De ahí la escasa recepción del conjunto de metáforas con las que Pasolini problematizó la implantación de una infracultura conformista y consumista de masas en la Italia de los años sesenta y primera mitad de los setenta.

Este fenómeno preocupa hoy en todo el mundo. Afecta, por ejemplo, a la supervivencia de las culturas particulares, al déficit de participación en lo público, o a la masiva vinculación de las relaciones humanas a la multiplicación industrial, artificiosa, de las necesidades.

Pasolini se refirió a una gran mutación cultural en el contexto inmediatamente anterior al salto tecnológico del último cuarto del siglo XX. La examinó al menos desde tres ángulos: la sustitución de los elementos de cultura sentimental y moral de las clases populares por conductas exógenas homologadas por la publicidad; el fracaso del intento de crear una sólida cultura nacional-popular en Italia, tras la derrota del fascismo, por parte de la izquierda; y el choque entre la concepción sagrada de la vida propia de sociedades de tradición rural y la concepción aparentemente secular que trajo consigo la modernización italiana.

Creo que recuperar a Pasolini es útil para distanciarse del mundo que hoy conocemos: tarea tan difícil como irrenunciable. Es difícil porque en las últimas décadas la evolución de la cultura ha desplazado de la memoria de Occidente la idea de un mundo no transformado en mercancía, que es asociado a la miseria. Y, sin embargo, recuperar el impulso de Pasolini es una tarea necesaria si se comparte, al menos, que la sostenibilidad del planeta pasa por una intervención sobre éste menos destructiva y más solidaria: algo difícil de imaginar sin que se genere conciencia individual sobre las consecuencias de rendir culto a la mercancía y al hedonismo consumista.

Admitiré que la elección de la vertiente filosófico-social de Pasolini también tiene que ver con la falta de capacitación de quien escribe para abordar como especialista las facetas de literatura, lingüística y cineasta del autor italiano. Tales facetas, sin embargo, se entreveran perfectamente con su reflexión social, por lo que escribir sobre esto último sí exige, por lo menos, el conocimiento completo de su producción artística.

Precisamente por esto el primer capítulo se inicia con una caracterización del perfil humano y creativo de Pasolini. Se trata, en primer lugar, de mostrar la originalidad de su obra, multifacética, y la dificultad de adentrarse en ella desde una perspectiva concreta. En esta parte también se encuadra en la historia al Pasolini del que se habla en los capítulos siguientes y se justifica esta elección más ampliamente.

La áspera crítica de Pasolini a la secularización consumista partía de un profundo conocimiento de la cultura popular, a la que se sentía ligado por motivos morales y sentimentales. Se comprende así que su discurso "corsario" combine un análisis "objetivo" de la dinámica cultural del capitalismo con la exteriorización de una angustia personal. Todo ello se examina en el capítulo segundo, que destaca la contradicción interna de un autor socializado en un ambiente burgués y culto, pero vinculado emotivamente con las clases populares e intelectual e idealmente a Antonio Gramsci. En coherencia con dicha vinculación, Pasolini se definió siempre como "un marxista que vota al Partido Comunista Italiano", aunque sin estar dentro de él desde su expulsión en 1949, al hacerse pública su orientación homosexual. En suma, resulta importante aclarar la peculiar "militancia" comunista de Pasolini para entender su *diálogo poético* con la realidad. Ese diálogo y su aportación específica al pensamiento social constituyen el objeto de los dos últimos capítulos. En el tercero se examinan algunas imágenes pasolinianas de la modernización italiana *en y por sí mismas*. Se intenta respetar así la intención poética de éstas, su carácter *intuitivo* más que *teorético*, aunque sin renunciar a tratar el aspecto social de las metáforas pasolinianas.

En mi opinión, las imágenes poético-sociales del Pasolini de los *Escritos corsarios* y las *Cartas luteranas* gravitan en torno de la metáfora de la "mutación antropológica". La idea de la "mutación" remite a un conjunto de prácticas sociales que sedimentaron, todavía en la época del estado asistencial, en la generalización del culto al individualismo consumista. Creo que el lector y la lectora inconformistas con el mundo actual pueden hallar, a través de esta imagen, la clave de algo que hoy se puede sentir como una "ausencia" importante: la antigua noción de cultura como cristalización de procesos intersubjetivos de comunicación de sensibilidades, instrumentos de socialización, artes, lenguas, tradiciones e historia. En este sentido, en Pasolini se encuentra una reflexión, repleta de sentido histórico, sobre el proceso de fragmentación de los grandes sistemas de agregación grupal operativos hasta la irrupción del consumismo.

Por fin, considero apropiado dedicar un capítulo a *la actitud* de Pasolini ante la dinámica cultural del mundo burgués. Pues tal actitud, en primer lugar, expresa una concepción crítica de cómo debe ser el trabajo intelectual en condiciones de creciente mercantilización de todos los ámbitos de la vida. En ese nuevo contexto, Pasolini respondió no sólo a través de la denuncia, sino también expresivamente: con una escritura fragmentaria, contradictoria y poética. El capítulo cuarto también presta atención al discurso de Pasolini sobre algunos aspectos simbólicos del poder ilustrativos de la fuerza conquistada por el capitalismo al final del período asistencialista. Concretamente, es interesante ver la aproximación pasoliniana a la semiología de los cuerpos y de las cosas como punto fuerte de su crítica a la homologación consumista. Y, por último, considero pertinente revisar el sentido de la diferenciación pasoliniana entre progreso industrial y progreso moral y social. Pues a medida que avanzaba la gran transformación italiana del período 1958-1972, Pasolini entendió que ambos aspectos se separaron radicalmente en favor del primero. A mi entender, ésta es la razón objetiva que lo llevó a representar la Italia de mediados de los años setenta, en su obra póstuma *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), desde el punto de vista de una gran catástrofe colectiva.

El infierno representado en el último film de Pasolini es una radiografía anticipadora de la *patología social* de nuestro tiempo. Quienes nos hemos socializado en él hemos de esforzarnos en comprender esa extraña enfermedad, reconocible por minar continuamente la capacidad individual de crear la propia manera de ser.